

RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

Celestina, mediadora metafictional en Ojos de agua, de Álvaro Tato

François, Jérôme

Published in:

Anagnórisis. Revista de investigación teatral

Publication date:

2019

Document Version

le PDF de l'éditeur

[Link to publication](#)

Citation for published version (HARVARD):

François, J 2019, 'Celestina, mediadora metafictional en Ojos de agua, de Álvaro Tato', *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, vol. 20.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Celestina, mediadora metaficcional en *Ojos de agua*, de Álvaro Tato

Jérôme François
Universidad de Namur
jerome.francois@unamur.be

Palabras clave:

Celestina. Reescritura. Metaficción. Álvaro Tato.

Resumen:

Sean hipertextos (Genette) o transficciones (Saint-Gelais), las *reescrituras* contemporáneas de *La Celestina* suelen abrir su modelo no solo a nuevos contextos sino también a nuevos significados. Las versiones celestinescas que han subido a las tablas españolas en las últimas décadas destacan así por la importante dimensión metaficcional que asocian con la trama y los personajes de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. En efecto, estos nuevos personajes celestinescos evidencian constantemente su carácter ficticio y su reubicación en una trama distinta de la de su fuente. Asimismo, dichos personajes a menudo hacen hincapié en los códigos teatrales de las reescrituras dramáticas que les ofrecen una nueva vida. Valiéndose de las herramientas analíticas de la transficcionalidad, este trabajo ofrece un examen de los dispositivos y funciones de la metaficcionalidad orquestada por el personaje de Celestina tal y como lo reescribió el dramaturgo Álvaro Tato en su continuación celestinesca titulada *Ojos de agua*.

Celestina, metafictional mediator in *Ojos de agua* by Álvaro Tato

Keywords:

Celestina. Rewriting. Metafiction. Álvaro Tato.

Abstract:

Whether they are *hypertextes* (Genette) or *transfictions* (Saint-Gelais), the contemporary rewritings of *La Celestina* often open their model not to only new contexts but also to new meanings. The Celestinesque versions that have tread the Spanish stages in the last decades stand out by the important metafictional dimension that they associate with the plot and the characters of the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Indeed, these new Celestinesque characters constantly evidence their fictional nature and their relocation in a plot that is different from their source. Moreover, these characters often emphasize the theatrical codes of the dramatic rewritings that offer them a new life. Using the analytical tools of transfictionality, this article examines the devices and functions of metafictionality orchestrated by the character of Celestina, as it was rewritten by the playwright Álvaro Tato in his celestinesque continuation titled *Ojos de agua*.

Preámbulo

Para muchos críticos, buena parte de la modernidad de *La Celestina* radica en su manera de jugar con las convenciones literarias de su época. Severin [1984], Iglesias [2009], Lacarra [1990] y Sosa-Velasco [2003], entre otros, examinaron por ejemplo en qué medida *La Celestina* distorsiona los códigos de la poesía cancioneril y parodia la novela sentimental. Por su parte, Hermenegildo [1991] y Snow [2005] señalaron la dimensión metateatral que introducen en la obra *Celestina* y *Areúsa*: estas aparecen en efecto como personajes conscientes de sus dotes dramáticas y de sus espectadores, ya que piensan constantemente en su forma de actuar, introduciendo así una especie de teatro dentro del teatro.

Como los demás personajes áureos a los que se dedica este número monográfico, *Celestina* se ha transformado en una figura clásica de las letras españolas. En este proceso, la famosa alcahueta ha sido constantemente reescrita, desde adaptaciones más o menos fieles hasta hipertextos y transficciones que desvían lúdicamente sus características originales.¹ Estas reescrituras creativas se multiplican en España desde finales del s. XX, con

¹ Entre las distintas modalidades de la *transtextualidad*, término que abarca el conjunto de prácticas discursivas que ponen un texto en relación (manifiesta u oculta) con otros textos, Genette [1982] designa como relación hipertextual cualquier relación que une un texto B (llamado *hipertexto*) a un texto anterior A (denominado *hipotexto*) del que no sería un mero comentario o una copia sino más bien una apropiación y/o una desviación. El teórico propone en *Palimpsestes* (1982) una tipología de las modalidades hipertextuales. Distingue así entre la relación hipertextual de imitación —que abarca las prácticas del *pastiche*, de la *charge* y de la *forgerie*— y la relación hipertextual de transformación —que incluye la *parodie*, el *travestissement* y la *transposition*—. Por su parte, la *transficcionalidad* es un concepto elaborado por Richard Saint-Gelais [2011] para referirse a un fenómeno por el cual al menos dos textos cooperan en la creación de una misma ficción, ya sea gracias a la reutilización de personajes, mediante la prolongación de una trama previa o porque compartan un mismo universo ficcional. La hipertextualidad y la transficcionalidad constituyen así tipos de relación entre textos que se centran en propiedades, fenómenos y problemas distintos. En efecto, la *hipertextualidad* es una relación de imitación y de transformación entre textos mientras que la *transficcionalidad* constituye una relación de migración —con las modificaciones que casi siempre resultan de este proceso— de datos diegéticos. La hipertextualidad, como la intertextualidad, es una relación de texto a texto; por el contrario, la transficcionalidad supone la puesta en relación entre dos o varios textos con base en una comunidad ficcional: por ejemplo, los textos en los que Holmes aparece y actúa como un personaje constituyen un conjunto transficcional. Por tanto, aunque transficcionalidad e hipertextualidad se acercan muchas veces a los mismos objetos —como las precuelas (preámbulos) o las secuelas (continuaciones) que estudian tanto Genette como Saint-Gelais—, sus ámbitos de investigación no son exactamente los mismos.



textos como *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* (1978), de Alfonso Sastre, *Las conversiones* (1981), de José Martín Recuerda, *Melibea no quiere ser mujer* (1991), de Juan Carlos Arce, o *El manuscrito de piedra* (2008), de Luis García Jambrina.

Ahora bien, los ingredientes celestinescos inyectados en las reescrituras contemporáneas de *La Celestina* desarrollan la conciencia de los códigos estéticos y genéricos ya presente en su modelo, puesto que los personajes celestinescos reescritos no dejan de evidenciar su carácter ficticio y su reubicación en una trama distinta de la de su fuente rojana. El presente estudio ofrece un examen de las funciones y modalidades de los juegos metaficcionales orquestados por el personaje de Celestina tal y como lo ha reescrito el dramaturgo madrileño Álvaro Tato en su obra titulada *Ojos de agua*.

I. Una continuación proléptica de *La Celestina*

En una de mis visitas en Madrid de 2014, el celestinista Joseph Snow me propuso que asistiéramos en el Teatro Español a la función de una obra dirigida por Yayo Cáceres, en la cual Charo López daba vida a una Celestina muy *sui generis*. Así es como entré en contacto con la interesantísima reescritura teatral de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* propuesta por el dramaturgo Álvaro Tato.² *Ojos de agua* es una *continuación proléptica*, según la terminología de Genette [1982], o una *secuela*, en el sentido de Saint-Gelais [2011], de *La Celestina*: prolonga en el futuro la diégesis atribuida a Rojas, añadiéndole acontecimientos posteriores. Si la continuación ya era una tendencia significativa de la

² *Ojos de agua* no es la única reescritura de clásicos que ha ofrecido Tato a las tablas españolas: hace algunos años creó este, por ejemplo, una versión de *El alcáide de Zalamea* (2015) y participó en la dramaturgia de varias producciones de Ron Lalá y la Compañía Nacional de Teatro Clásico basadas en la obra de Cervantes como *En un lugar del Quijote* (2013) o *Cervantina* (2015). Dirigió asimismo en 2014 «J. (variaciones sobre Don Juan)», un taller de la Academia del Verso de Alcalá de Henares. Ya que aún no ha publicado el texto de su reescritura celestinesca, el dramaturgo me transmitió muy generosamente una copia de su obra, de la cual extrajo las citas que se presentarán a continuación.



celestinesca antigua, autores españoles contemporáneos como Juan Eugenio Hartzenbusch, en *Los polvos de la madre Celestina* (1840), Ramiro de Maeztu, en su *Don Quijote, don Juan y La Celestina* (1926), o Azorín, en el relato titulado «Las nubes» (1912), también propusieron este mismo tipo de reescritura de la materia rojana.³

Ahora bien, para contar lo que pasa después del final del texto rojano, estas continuaciones suelen modificar un elemento sustancial de este final: Azorín y Maeztu imaginan que Calisto y Melibea no han muerto sino que se han casado, mientras que, en los textos de Hartzenbusch y Tato, Celestina ha sobrevivido a su agresión por los criados del acto XII. Esta modalidad de la reescritura es teorizada por Saint-Gelais bajo la etiqueta de *versión correctora* («version correctrice»; Saint-Gelais [2011: 172]): la reescritura corrige la ficción en la que se basa al refutar uno de sus datos. En

³ La *Segunda Comedia de Celestina* de Feliciano de Silva (1534) y la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina* de Gaspar Gómez Medina (1536) ofrecen las primeras muestras de esta tendencia. Sobre esta celestinesca producida a partir del s. XVI, véanse los trabajos fundamentales de Heugas [1973] y Baranda y Vian Herrero [2007]. La trama de «Las nubes» parte del presupuesto según el cual Calisto y Melibea se casaron en *La Celestina* y tuvieron una hija llamada Alisa. Dieciocho años después, a pesar de que se desprende una atmósfera de bienestar doméstico en la casa de Melibea, Calisto tiene una actitud melancólica y mira las nubes mientras reflexiona sobre el paso del tiempo. Su hija Alisa está leyendo en el jardín cuando aparece un halcón y, tras él, un joven que empieza a hablar con ella. La nueva generación repite así el encuentro entre Calisto y Melibea. En el capítulo «Celestina o el saber» de su recopilación *Don Quijote, Don Juan y Celestina. Ensayos en simpatía*, Ramiro de Maeztu examina por su parte la polémica crítica acerca de los motivos que pueden explicar el rechazo del matrimonio por los amantes de *La Celestina* original. Para ilustrar su argumentación, el noventayochista ofrece un breve cuento que demuestra que, de haberse casado, Calisto y Melibea no habrían podido ser felices. Imagina así una relación nefasta en la que Calisto es enteramente preso del control despótico de Melibea, lo cual horroriza a Juan Valera, tío del joven. Por último, la comedia de magia de Hartzenbusch muestra cómo dos jóvenes enamorados, García y Teresa, deben sobreponerse a una serie de obstáculos para poder consumir su unión; para ello se valen de la ayuda de la hechicera Celestina. Esta confía a García unos polvos mágicos que lo ayudan a escapar de las represalias de Nicodemus, el cuñado de Teresa que había planificado casar a la joven con el rico don Junípero. Cuando García le pregunta a Celestina cómo puede agradecerle su regalo, la bruja le explica que su don de inmortalidad la condena a vivir en vejez perpetua, a menos que un caballero mozo y galán le dé un abrazo después de haberse casado con ella. Esta petición velada es inmediatamente negada por García. Celestina busca entonces vengarse del rechazo del joven y se convierte en enemiga de los amantes. Pero la figura alegórica de la Locura socorre a los enamorados y castiga a Celestina: aunque acepta casar a esta con don Junípero, la condena a utilizar su magia únicamente con su esposo.



la continuación de Tato, Celestina se encuentra en el convento de Nuestra Señora de la Consolación de Salamanca, donde unas monjas la acogieron y la sanaron tras el ataque de los criados de Calisto. La ex-alcahueta vive allí desde hace tres años y siente que se acerca el final de su vida. Por tanto, decide contar a las monjas su historia, desde su juventud hasta su intervención en los amores de Calisto y Melibea. La obra representa así un largo monólogo de la alcahueta, con algunas intervenciones, sobre todo visuales y musicales, del fantasma de Pármeno —interpretado por Fran García— cuyo recuerdo atormenta a Celestina.



©David Ruiz

Estructurada en tres partes tituladas «Huerto», «Cocina» y «Telar» —que representan tres lugares u objetos que simbolizan espacios de poder para Celestina— *Ojos de agua* se diferencia de la gran mayoría de las reescrituras celestinescas por su título. En efecto, las parodias, continuaciones, precuelas o transposiciones contemporáneas de *La*

Celestina suelen tener un título que denote explícitamente su juego intertextual al integrar alguna referencia a los personajes de la tragicomedia.⁴ Al contrario, para titular su continuación celestinesca Álvaro Tato elige con *Ojos de agua* (2014) un título más sutil ya que está constituido por un fragmento de una réplica que Celestina pronuncia ante Pármeno en el acto VII. En este pasaje, la alcahueta interrumpe la evocación que hace Pármeno de su madre Claudina: «No me la nombres, hijo, por Dios, que se me hinchán los ojos de agua» [Rojas, 2011: VII, 168]. Celestina recuerda enseguida con nostalgia a su antigua amiga y maestra. Es de notar que la misma réplica «se me hinchán los ojos de agua» se repite al final de cada acto de la reescritura de Tato: la cita celestinesca no solo constituye el título de su texto, sino que también lo estructura. La Celestina de Tato suele pronunciar esta frase cuando lamenta su juventud y belleza perdidas, o cuando se acuerda de la muerte de Pármeno, pupilo suyo. Tanto en *La Celestina* primigenia como en la reescritura de Tato, esta réplica se asocia con uno de los pocos momentos en los que la alcahueta expresa una tristeza al parecer sincera. De este modo, la utilización de este fragmento como título y *leitmotiv* de la reescritura bien podría mostrar cierta voluntad de Tato de humanizar al personaje de la alcahueta. Por lo demás, tal título también puede cumplir alguna función seductora. El propio autor explica en un cuestionario que le dirigí en 2017:

Quise encontrar un título que sedujera a los espectadores sin presentar al personaje de forma directa, porque lo consideré una maniobra celestinesca. Ojos que lloran, que naufragan, pero que también nutren, ojos donde sumergirse. Me pareció un título poético, evocador y «oblicuo», como un plan trazado por la propia alcahueta para seducir a lectores y espectadores con el «hilo blanco» de su ficción, de su obra y de su propia vida.

⁴ Como muestra de esta práctica, véanse los títulos siguientes: *Los polvos de la madre Celestina* (1840) de Juan Eugenio Hartzenbusch, *La bruja Celestina o el Turris Burris* (1879) de Carlos Calvacho, *Areúsa en los conciertos* (2002) de Angelina Muñoz-Huberman, *Melibea no quiere ser mujer* (1991) de Juan Carlos Arce, *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* (1978) de Alfonso Sastre, *Manifiesto de Celestina* (1995) de Marta Mosquera, *El refajo de Celestina* (1973) de Eduardo Blanco-Amor, *Una blanda muerte o Melibea* (1998) de Milagros Pierna, *Melibea o la revelación* (1946) de Agustín Yáñez, *Huerto de Melibea* (1951) de Jorge Guillén, *Calisto, historia de un personaje* (1999), de Julio Salvatierra.



II. El desplazamiento de la *philocaptio* como motor metaliterario

Aparte de este título evocador, otra originalidad de *Ojos de agua* con respecto a las demás continuaciones celestinescas tiene que ver con la dimensión hechiceril de su protagonista, que no deja lugar a dudas en el texto de Tato, donde su caracterización como bruja es constante.⁵ El fantasma se pregunta así, en la introducción a la obra, «¿Será quizá esa hechicera / y alcahueta salmantina que llamaban Celestina?» [2], antes de designar a la tercera como «la reina de brujería» [3]. La propia Celestina describe con orgullo su laboratorio [11] y confiesa su actividad brujeril como un delito que asume.⁶ Cuando lamenta la virginidad de las monjas con las que convive en el convento, la ex alcahueta incluso alude a sus polvos mágicos, hechos proverbiales por la celestinesca posterior a la obra de Rojas, como se ve en el título de la reescritura de 1840 de Juan Eugenio Hartzenbusch:

[...] sor Fulana, virgen; sor Mengana, virgen; sor Zutana, virgen... ¡Qué desperdicio, hermanas...! Os hace falta un polvo mágico como los que echaba en mis tiempos... (*Pinta a espectadores con polvos.*)

Con polvo de azafrán
tendrás amante galán.
Con polvo de bermellón
jamás te romperán el corazón.
Con polvo de laurel
tu marido no sabrá que eres infiel.
Con polvo de arcilla negra
se irá de casa tu suegra.

⁵ Como es sabido, la función de la magia en *La Celestina* original ha sido objeto de múltiples polémicas entre los celestinistas. Se ha discutido sobre varias dimensiones del tema: sobre si los personajes, e incluso su creador, creen realmente en el poder de la magia; sobre la incidencia que pueda tener el conjuro en el enamoramiento de Melibea, o en la poca clarividencia de su madre, etc. En la actualidad, disponemos de diversos estados de la cuestión sobre este aspecto. Entre otras propuestas sintetizadoras, los artículos de Patrizia Botta [1994] y Ana Vian Herrero [1990] aclaran los contornos del debate. De forma general, el panorama resulta dicotómico: por un lado, un grupo de estudiosos, con Russell [1963] a la cabeza, considera que la magia juega un papel fundamental en la trama de *La Celestina*; por otra parte, varios críticos —como por ejemplo Lida de Malkiel [1970] o Snow [2001]— abogan a favor del carácter ornamental, y por tanto secundario, de lo que les parece ser un mero motivo, y no un motor de la acción.

⁶ «¡La cadena de oro es mía! Calisto me la dio a mí por conseguirla a Melibea! ¡Me quemarán por bruja, pero no por ladrona» [6].



Con polvo de muérdago
tendrás un multiorgásmago.
Con polvo de anfetamina
verás a un gran dragón en tu cocina. [12]

Esta Celestina hasta reivindica su brujería como «madre de [su] ciencia» [29] y prueba de libre pensamiento: «Solo las brujas hacemos nuestras leyes y nos pertenecemos a nosotras mismas. Nos persiguen, nos fuerzan, nos queman, pero nuestra magia siempre es más fuerte. Nuestra magia es pensar. Y no pertenecer a nadie» [20].⁷

En las reescrituras celestinescas, se suele recrear el conjuro a Plutón del tercer acto de *La Celestina* original como el momento clave de la afirmación de Celestina como hechicera. *Ojos de agua* no es la excepción a esta regla, aunque da un giro inesperado a este episodio. Primero, al contrario de lo que ocurría en *La Celestina* primigenia, el conjuro a Plutón aparece al final de la reescritura de Tato. Segundo, este episodio se transforma aquí en un desencadenante metaliterario, ya que Celestina no utiliza su famoso conjuro para llevar a cabo la *philocaptio* de Melibea, sino para realizar una *philocaptio* dirigida a los lectores.

A lo largo de *Ojos de agua*, como ya se ha dicho, el personaje de Celestina cuenta su historia pasada a un público de monjas no representado en el escenario. Desde luego, los espectadores reales de la función teatral tienden a identificarse con este destinatario invisible al que se dirige la alcahueta. Para llevar a cabo su narración, Celestina utiliza de forma regular su viejo diario del que lee algunos fragmentos en voz alta. Este diario resulta ser el propio texto de *La Celestina*, *mis en abyme* por su reescritura:

Os voy a leer lo que pasó hace tres años. Lo tengo todo escrito aquí. Es mi diario. ¿Oís cómo cruje el papel? ¡Aún huele a mi antigua casa! En estas páginas fui anotando cuanto sucedió y cuanto se dijo en aquellos días terribles pero alegres. Por eso titulé a mi diario: *Tragicomedia de Calisto y*

⁷ Es importante notar que, como he podido analizarlo en otros trabajos, esta representación de la hechicería celestinesca como fuente de autonomía femenina se ha convertido en un tópico de las reescrituras celestinescas internacionales de las últimas décadas. Es por ejemplo el caso de *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes, o *Las conversiones* (1981) de José Martín Recuerda. Véase François [2018] y François [2017].



Melibea, libro también llamado La Celestina. Escuchad los mejores pasajes. [13]



©David Ruiz

En el último acto de *Ojos de agua*, Celestina utiliza su conjuro a Plutón para hechizar este libro suyo:

Te conjuro, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, capitán soberbio de los condenados ángeles, gobernador de los tormentos y atormentador de las pecadoras ánimas. Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por fuerza de estas bermejas letras, a que te envuelvas en este libro llamado *La Celestina*, hasta que los lectores queden enredados de tal manera que cuanto más lo lean, más se ablande su corazón lastimado de crudo y fuerte amor por Celestina. (*Al público.*) Ya queda mi libro a resguardo del tiempo y la censura, terminado y listo para la imprenta. [25]

En esta reescritura del conjuro rojano del tercer acto, el hilado embrujado es reemplazado por el propio texto de *La Celestina*. A su vez, este se vuelve un mediador mágico entre Celestina y las generaciones futuras a quienes hechizará el libro. Celestina transfiere de este modo sus poderes mágicos a



su libro para que venza los obstáculos del tiempo y de la censura. Tenemos aquí una explicación en clave fantástica de la ausencia de ataque inquisitorial durante el primer siglo de existencia de *La Celestina* original. La alcahueta pronostica también la fama e inmortalidad de su texto, un éxito que el personaje atribuye a la *philocaptio* de los lectores llevada a cabo por el mismo libro:

Unos dirán que es novela, otros dirán que es teatro, pero nadie sabrá que en verdad es un hechizo que ata la voluntad de los lectores a la madeja de mi memoria. Cambiaré mil veces de idioma, mil actrices me darán su rostro, mil bocas repetirán estas letras rojas, letras bermejas, gota a gota cayendo mi tinta de sangre en el conjuro final. [25]

Antes de morir, Celestina encomienda su libro, su legado, a las monjas:

Solo podré escapar si estas hojas llegan a la imprenta. Llevadlas a la Universidad. Decid que su autor es Rojas, Fernando de Rojas, como rojas son estas letras, gota a gota cayendo mi tinta de sangre en el conjuro final. ¡Venid contra mí, siglos, que aquí os hago frente! [...] Cuando me echéis de menos, leedme. Leed *La Celestina*. Allí os espero, entre mis páginas; allí siempre nos volveremos a encontrar. [28-29]

La hechicera vence de forma anticipada su misma muerte gracias a esta publicación que no solo la salvará del olvido, sino que también le permitirá transformarse en un objeto de fascinación. A través de su texto embrujado, el personaje de Celestina construye a su destinatario y su modo de recepción. Ilustra así, de cierta forma, las conclusiones que Vincent Jouve saca de su análisis del *effet-personnage*: el personaje literario es un ingrediente ficcional privilegiado a partir del cual la lectura se convierte, para el lector en «[...] una experiencia enriquecedora a nivel intelectual, afectivo y fantasmático» [1998: 230].⁸ En el caso de *Ojos de agua*, el personaje de Celestina llega incluso a confundirse con el libro del mismo

⁸ « [...] une expérience enrichissante sur les plans intellectuel, affectif et fantasmatique » (traducción mía).



nombre a través de esta *philocaptio* recreada. El carácter protagonista de este libro, diario de Celestina, aparece ya en el cartel que promociona la puesta en escena del espectáculo, puesto que tanto la alcahueta como su diario son cabezas de cartel:



©Ron Lalá – David Ruiz

III. Teatro celestinesco dentro del teatro celestinesco

Aparte de esta reflexión del propio texto sobre la perennidad y recepción de su modelo, otro rasgo metafictional de la reescritura de Tato radica en su reapropiación celestinesca del tópico del *teatro dentro del teatro*, es decir la inserción de una representación teatral en el marco de otra representación teatral. En las reescrituras celestinescas, el teatro dentro del teatro es a menudo generado por la conciencia global que tienen los personajes de situarse en un marco teatral. Como he podido observar en otro



estudio [François, 2016], esta conciencia genérica es por ejemplo obvia en la obra de Alfonso Sastre, en la cual los nuevos Calisto y Melibea se refieren constantemente al «escenario» en el que están viviendo.

En *Ojos de agua*, el teatro dentro del teatro se desarrolla gracias al papel de directora teatral que se atribuye implícitamente al personaje de Celestina a través del marco general de este monólogo: la ex alcahueta está leyendo su diario ante un grupo de monjas y esta situación refleja ya, desde luego, el contexto teatral, en el que la presencia de un público es una condición *sine qua non*. Como en el caso de un texto teatral, la lectura empieza con el reparto de personajes:

[...] yo, Celestina, voy a leer mi diario, *La Celestina*, para contaros la historia de Celestina, que soy yo. Los personajes son estos: Celestina, yo, que soy la protagonista. Calisto, caballero enamorado de Melibea. Melibea, doncella enamorada de Calisto. Sempronio, criado de Calisto. Pármeno, otro criado de Calisto. [Tato, 2014: 13-14]

Celestina también ritma su lectura con localizaciones de cada fragmento del tipo: «*La Celestina*, acto primero, página 80. Habla Sempronio» [14]. Más adelante, la labor de Celestina como directora teatral se hace evidente e incluso se emparenta con la actividad de una titiritera cuando la alcahueta utiliza objetos como actores para representar a Calisto y Melibea:

(*Mostrando botella y vaso.*) Éste es Calisto, ésta es Melibea, pero como Calisto no sale en esta escena, lo dejamos aquí. *La Celestina*, acto 10, página 200. Habla Melibea.

MELIBEA— ¡Ay, madre Celestina, cómo me lastima el ponzoñoso mordisco que me dio la vista de aquel caballero! ¡Ay de mi honestidad de doncella encerrada! ¿Por qué las mujeres no pueden descubrir su amor como los varones? ¡Madre mía, que me comen el corazón serpientes dentro de mi cuerpo cada vez que escucho ese nombre!

CELESTINA— ¿Calisto?

MELIBEA— ¡Ay, que me matas, no lo nombres!

CELESTINA— ¿Te quejas del dolor pero temes la medicina? Tu herida es dura y lo duro se ablanda con lo duro. Si Calisto...

MELIBEA— ¡Ay, no lo nombres!

CELESTINA— Pero es que Calisto...



MELIBEA— ¡Ay, no lo nombres! Solo dime, anciana, ¿cómo se llama mi dolor?

CELESTINA— Amor. Es un fuego escondido, un sabroso veneno, una dulce y fiera herida, una blanda muerte. No temas por tu salud, pues conozco la flor que te dará el remedio. [...] Así cayó Melibea en mis dulces redes. [20]



©Ron Lalá – David Ruiz

Conviene señalar que otra versión teatral reciente de *La Celestina*, la del Teatro di Commedia dirigida por Darío Galo y estrenada en 2016 en el teatro del Arte de Madrid, ofrece una representación similar de la alcahueta como titiritera.⁹ En el caso de la reescritura de Tato, Celestina solicita al fantasma de Pármeno durante la lectura/puesta en escena del pasaje siguiente de su diario para que actúe como Calisto. Celestina se reserva para sí el papel de Melibea.

CALISTO— ¡Tá, tá, tá! Señora mía, soy tu siervo Calisto.

MELIBEA— ¡Shhh! ¡Señor mío, dispón de mí a tu voluntad!

CALISTO— ¡Shhh! ¡Señora mía, os juro que...!

⁹ Véase la reseña de este espectáculo propuesta por Gastañaga Ponce de León [2016].



MELIBEA— ¡Shhh! Las puertas impiden nuestro gozo; ¡os maldigo, puertas...!

CALISTO— ¡Shhh! ¡Llamaré a mis criados para que las quiebren!

MELIBEA— ¡Shhh! ¿Quieres dañar mi fama? ¡Mejor sube por las paredes del huerto! (*Mientras CALISTO sube.*) Ven a este paraíso dulce, a este alegre vergel, entre suaves plantas y fresca verdura. Aspira las... (*CALISTO la monta.*)

MELIBEA— ¡Pero señor!

CALISTO— ¡Shhh! Señora, ¿no quieres que me arrime a tu dulce puerto?

MELIBEA— ¡Tente, señor, tente, deja mis ropas en su lugar!

CALISTO— ¡Shhh! Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas. (*Termina.*)

MELIBEA— ¡Señor! ¿Cómo has querido que pierda el nombre de virgen por tan brevísimos deleites?

CALISTO— ¡Shhh! Señora, ya quiere amanecer. ¡Mozos, poned la escala!

CELESTINA— (*Al público.*) Ya se sabe: cuando los hombres terminan, o se van o se duermen. [21-22]

En este fragmento, Celestina y Pármeno cambian su voz y mímica y actúan como si fueran payasos. De hecho, antes de encarnar a Calisto y Melibea, ambos personajes se ponen una nariz roja. A esta representación en forma de payasada contribuyen la comicidad de gesto —los movimientos de los actores se suceden muy rápidamente y representan el acto carnal en clave burlesca— y la comicidad verbal, producida por ejemplo por la repetición del «¡Shhh!», por la selección de las citas más crudas de la escena rojana y por el añadido del comentario final sobre el comportamiento post-coito varonil. La interpretación de la escena propuesta por la directora Celestina es claramente paródica ya que realza las descortesías de Calisto y la frustración de Melibea. La alcahueta parece burlarse de sus antiguos clientes al hacer de su encuentro en el huerto una mera escena de satisfacción inmediata de una pulsión carnal aún más rápida que en el original rojano.





© David Ruiz

Con tal papel de directora teatral atribuido a Celestina, la continuación de *Tato* realza sin duda la función de «manejadora de hilos» que cumple la alcahueta en la obra rojana, tanto en primer grado (se hace pasar por una costurera y hechiza el hilado) como a nivel simbólico: como mediadora, Celestina teje relaciones para articular una red de poder en torno a personas de diversos ámbitos, sexos y clases sociales.



©David Ruiz

A modo de cierre...

Con este examen de dos modalidades metaficcionales presentes en esta continuación de *La Celestina* —el desplazamiento y la remotivación de la *philocaptio*, así como el teatro dentro del teatro—, se ha querido ofrecer algunas pistas sobre cómo estos personajes a los que llamamos «clásicos» o hasta «míticos», al ser reescritos, pueden transformarse en vectores de una reflexión sobre su misma perennidad. En efecto, gracias a la dimensión metaficcional desarrollada en estas reescrituras contemporáneas, los personajes celestinescos se sitúan a sí mismos como eslabones en el mito que se ha elaborado a partir de la descendencia literaria de *La Celestina*. Cuando llora la muerte de Calisto, la alcahueta reescrita por Joaquín Benito de Lucas en su poemario *Antinomia* (1983) expresa así su fe en la posteridad del joven héroe, eterno amante infeliz de la literatura: «por el cielo busco tu destino, / constelación de amantes donde tu nombre brilla» [94]. Asimismo, en la obra teatral de Álvaro Tato, el fantasma de Pármeno presenta al personaje de Celestina entre sus hermanas y descendientes, Trotaconventos, Fabia de *El caballero de Olmedo* o la Brígida del *Tenorio*:

Una cohorte de vecinas
se asomaba a las ventanas
para ver a las hermanas
de la madre Celestina:

allí vino de visita
entre llantos y lamentos
la vieja Trotaconventos
del Arcipreste de Hita.

Esa figura de cera
fea y flaca,
esa pícara hechicera
doña Urraca.

Vino aquella mujer sabia
que provoca risa y miedo
conocida como Fabia,
de *El caballero de Olmedo*.

Dicen que Lope de Vega



fue el poeta
de esa bruja, puta, maga
y alcahueta.

Desde Sevilla a Castilla
se presentó en el velorio
Brígida, la del *Tenorio*
que escribió José Zorrilla.

Enamoró de un galán
a doña Inés
y después hasta don Juan
cayó a sus pies.

Y vinieron al sepelio
las grandes tataranietas
que sembró nuestra alcahueta
por los siglos y milenios. [3-4]

Quizá sea esta la especificidad del mito literario: cuando los mitos etno-religiosos expresan creencias y cosmogonías que permiten explicar los orígenes de fenómenos naturales, así como realidades sociales, los mitos literarios, por su parte, no son explicativos ni asertivos, sino que interrogan la literatura misma, su génesis y su perdurabilidad. *Ojos de agua* juega así con códigos teatrales e intertextuales para plantear interrogaciones sobre las relaciones entre reescritura y modelo y la perennidad de los personajes clásicos cuya vigencia universal se reactualiza en cada lectura. ¿Y qué es, finalmente, una reescritura, sino una lectura? Dice la Celestina reactualizada por Tato: «me convertí en un mito del papel y el escenario. Así cobré mis heridas y defendí mis ideas, y aunque al final fui vencida, cada vez que alguien me lea he de volver a la vida» [5].

BIBLIOGRAFÍA

- ARCE, Juan Carlos, *Melibea no quiere ser mujer*, Barcelona, Planeta, 1991.
AZORÍN, «Las nubes», en *Castilla*, Madrid, Alianza, 2013, 94-99.
BARANDA, Consolación, y VIAN HERRERO, Ana María, «El nacimiento crítico del “género” celestinesco: Historia y perspectivas», en R. Gutiérrez Sebastián y B. Rodríguez Gutiérrez (dirs.), «*Orígenes de*



- la Novela». Estudios. Actas del primer Simposio de la Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo – Universidad de Cantabria, 2007, 407-481.*
- BENITO DE LUCAS, Joaquín, *Antinomia (1975-1981)*, Madrid, Ediciones La Palma, col. «Retorno», 2006 [1ª ed. 1983].
- BLANCO-AMOR, Eduardo, «El refajo de Celestina. Farsa con tema tergiversado», en *Farsas para títeres*, La Coruña, Edición do Castro, 1991 [1ª ed. 1973], 181-233.
- BOTTA, Patrizia, «La magia en *La Celestina*», en *Dicenda*, 1994, 12, 37-67.
- CALVACHO, Carlos, *La bruja Celestina o el Turris Burris. Juguete cómico arreglado a la escena de nuestros días y refundido*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1879.
- FRANÇOIS, Jérôme, «*La Celestina* interroga el código teatral: *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* de Alfonso Sastre», en *Revista de Literatura*, 2016, vol. LXXVIII, núm. 156, 525-541.
- _____, «Antes del “monstruo” de Rojas: *Las conversiones* de José Martín Recuerda», en Patricia Barrera Velasco et alii (eds.), *Una llama que no cesa. Nuevas líneas de investigación en Filología Hispánica*, Madrid, Sial Pigmalión, 2017, 63-80.
- _____, «Del personaje transficcional al mito: *crossover* y coalescencia de Celestina en *Terra Nostra*», en Álvaro Ceballos Viro y Jérôme François (eds.), *El personaje transficcional en el mundo hispánico*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2018, 67-82.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis, *El manuscrito de piedra*, Madrid, Santillana, col. «Punto de lectura», 2008.
- GASTAÑAGA PONCE DE LEÓN, José Luis, «*La Celestina* de Carolina Calema (Teatro del Arte)», en *Celestinesca*, 2016, vol. 40, 201-204.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GUILLÉN, Jorge, *Huerto de Melibea*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1982 [1ª composición 1951].



- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, *Los polvos de la madre Celestina, comedia de magia en tres actos, acomodada del teatro francés al nuestro*, Madrid, Yenes, 1840.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «El arte celestinesco y las marcas de teatralidad», en *Incipit*, núm. 11, 1991, 11, 127-151.
- HEUGAS, Pierre, *La Célestine et sa descendance directe*, Bordeaux, Institut d'Études ibériques et ibéro-américaines, 1973.
- IGLESIAS, Yolanda, *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en La Celestina*, Madrid – Fráncfort, Iberoamericana – Vervuert, 2009.
- JOUE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998.
- LACARRA, Maria Eugenia, *Cómo leer La Celestina*, Barcelona, Júcar, 1990.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba, 1970 [1ª ed. 1962].
- MAEZTU, Ramiro de, «Celestina o el saber», en *Don Quijote, Don Juan y Celestina. Ensayos en simpatía*, Madrid, Espasa-Calpe, col. «Austral», 1981, 120-122.
- MARTÍN RECUERDA, José, *Las conversiones*, estudio preliminar de Antonio Morales, Murcia, Godoy, 1981.
- MOSQUERA, Marta, *Manifiesto de Celestina*, Caracas, Miguel Ángel García, 1995.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina, *Areúsa en los conciertos*, México, Alfaguara, 2002.
- PIERNA, Milagros, *Una blanda muerte o Melibea (Tragicomedia en dos actos)*, Evissa, Mediterrània, 1998.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición y estudio de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Iñigo Ruiz Arzalluz y Francisco Rico, Madrid, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, col. «Biblioteca clásica de la Real Academia Española», 2011.



- RUSSELL, Peter, «La magia como tema integral de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1963, 337-354.
- SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011.
- SALVATIERRA, Julio, *Calisto, historia de un personaje*, obra teatral dirigida por Miguel Scabra, grabación de la función del 5 de julio de 2001 en el Corral de Comedias de Almagro, vídeo editado por INAEM, 1999.
- SASTRE, Alfonso, *Tragedia fantástica de la gitana Celestina o historia de amoor y magia con algunas citas de la famosa tragicomedia de Calisto y Melibea*, edición de Mariano de Paco, Madrid, Cátedra, col. «Letras Hispánicas», 1990.
- SEVERIN, Dorothy, «La parodia del amor cortés en *La Celestina*», en *Edad de Oro*, 1984, núm. 3, 351-82.
- SNOW, Joseph T., «Alisa, Melibea, Celestina y la magia», en Santiago López-Ríos (ed.), *Estudios sobre La Celestina*, Madrid, Gredos, col. «Clásicos y críticos», 2001, 312-324.
- _____, «Lo teatral en *Celestina*: el caso de Areúsa», en Ottavio Di Camillo y John O'Neill (eds.), *La Celestina 1499-1999*, Nueva York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005, 207-217.
- SOSA-VELASCO, Alfredo J. «El huerto de Melibea: Parodia y subversión de un topos medieval», en *Celestinesca*, 2003, vol. 27, 125-148.
- TATO, Álvaro, *Ojos de agua. Monólogo basado en «La Celestina» de Fernando de Rojas*, manuscrito inédito, 2014.
- VIAN HERRERO, Ana, «El pensamiento mágico en *Celestina*, ‘instrumento de lid o contienda’», en *Celestinesca*, 1990, vol. 14 (2), 41-91.
- YÁÑEZ, Agustín, «Melibea o la Revelación», en *Melibea, Isolda y Alda en tierras cálidas*, Buenos Aires / México, Espasa-Calpe, col. «Austral», 1946, 11-53.

